

Joaquín O. Giannuzzi o el horror de lo cotidiano

Elisa Calabrese

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

Resumen

Este trabajo se propone indagar en algunas operaciones de la escritura poética de Joaquín O. Giannuzzi. Para ello, parte del debate teórico sobre el sujeto lírico, para revisar los vínculos entre la poesía y la experiencia. Luego de esbozar algunas generalidades que permiten ubicar las líneas principales de la poesía en la vanguardia de los años '60, ubica la producción de Giannuzzi en el marco del debate sobre las condiciones de su objetivismo poético. Posteriormente, se comentan poemas de este autor.

Palabras clave

poesía – experiencia – subjetividad – objetivismo – Giannuzzi

Abstract

This work sets out to investigate some operations of poetry writing by Joaquín O. Giannuzzi. In order to do that, it starts from the theoretical debate on the lyrical subject, to review the bonds between poetry and experience. After describing general notions that allow us to locate the main lines of poetry in the vanguard movement of the sixties, this work places Giannuzzi's production within the framework of debate about the conditions of his poetic Objectivism. Further on, there is a comment on this author's poems.

Keywords

poetry – experience – subjectivity – objectivism – Giannuzzi

1. Un viejo debate; una cuestión actual

El volumen que recoge estas líneas está destinado a pensar los vínculos entre literatura e intimidad; una primera observación sería que pocos registros genéricos pueden competir, en esta dimensión, con el de la poesía lírica. Entre las razones de este hecho evidente, una de antigua prosapia reside en atribuir a la lírica el estatuto de la expresión subjetiva por antonomasia. En un libro ya clásico, Käte Hamburger expuso los fundamentos lógico-lingüísticos de esta atribución; a mí me resultan aún ahora convincentes, pues algunas de las más conocidas refutaciones a sus argumentos se evidencian como procedentes de un equívoco inicial o, dicho de otro modo, de una lectura que desvía la trayectoria de sentido de las postulaciones básicas para el pensamiento de esta autora.¹

En efecto, la cuestión central es que en la lírica – sostiene Hamburger– “*el tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo*” (158, subrayado en el original), es decir que desde un enfoque lógico, el discurso lírico se identifica con su forma lingüística. Un punto a destacar desde el principio es que esta asunción no implica subsumir las categorías lógicas con las empíricas; como corolario de este razonamiento, se desprende la futilidad de la discusión sobre la posible “ficcionalidad” del yo lírico. ¿Por qué, entonces, traer esta cuestión, ya zanjada, a estas reflexiones? Para convocar un pasaje que nos introduce de lleno en el corazón de nuestro tema. Escribe Hamburger, citando a Hegel:

[...] y retroceder hasta Hegel por ejemplo, auténtico fundador de la fenomenología literaria alemana. “En la lírica”, dice, “se apacigua la necesidad del sujeto de expresarse y percibir el alma en esa exteriorización de sí misma”. Esta frase establece lo que la poética alemana ha llamado lírica de la vivencia [Erlebnislyrik] como la específica subjetividad vivencial...(158).

Pero, ¿de qué subjetividad se está hablando aquí? ¿Podría tratarse, acaso, del autor, habiendo sostenido desde un principio, que Hamburger no homologa este sujeto poético con el empírico autorial? Si al comienzo de este trabajo aludí a una lectura errónea, es porque Hamburger especifica muy explícitamente el modo de reconocimiento de un yo lírico: si éste es discernible, se debe a que, pese a identificarse con su enunciado, tal preferir no funciona –ni pretende hacerlo– en un *contexto de realidad*. Establecido ese recaudo, se entiende de qué subjetividad o intimidad puede hablarse: se trata de un yo que se instaura en tanto que yo lírico, o sea como sujeto de este tipo de enunciación; en otras palabras: se trata de un *sujeto imaginario*, al que no debemos confundir con el ficticio de la narrativa, pues no es un otro, sino la máscara del yo, lugar donde éste se exhibe a la vez que se disocia. Una última cita de Hamburger lo expondrá de modo contundente: “El género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico, lo que quiere decir mediante el contexto en el que encontramos el poema” (163).

De lo dicho hasta aquí y hechas las precisiones necesarias, no puede sorprender, como una consecuencia de la señalada coextensión entre el yo y su enunciación, que en el imaginario lector, de modo espontáneo e inconsciente, pero también en el de cierto tipo de crítica, se produzca una identificación entre –en términos de Mignolo– el yo textual y el yo social del poeta: de aquí la expansión que tiene, desde diversas ideologías estéticas, el imaginario de una natural adecuación entre la poesía y la experiencia. Para limitarme a algunos ejemplos paradigmáticos en nuestro campo cultural, si Paco Urondo, en el segundo número de la revista *Zona de la poesía americana*, sostiene que la poesía argentina de esos años procura un lenguaje que surja de un ejercicio compartido de la realidad, ¿qué sería

este “ejercicio compartido” sino una forma de experiencia en común? En cuanto a César Fernández Moreno, tal vez el teórico más influyente de entre los poetas reunidos en *Zona...*, por el caudal de su obra crítica a la sazón, ¿qué otra cosa es su postulación de una “poesía existencial” –tal como he sostenido en otro lugar– sino la noción de una poesía fundada en la experiencia?²

Por otra parte, pensando en un nombre emblemático, cuando en el poema de Alejandra Pizarnik leemos: “[...] ¿adónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado...” es obvio interpretar ese “la” como el yo poético desdoblado, en un soliloquio de quien enajenadamente se autointerroga, lo cual no implica que en tanto críticos, hablemos de Pizarnik como “la exiliada”, “la errante”, “la niña perdida” u otras fórmulas de este tipo que tanto irritaron a César Aira, aunque permanezca evidente que la escritura pizarnikiana sitúa de modo particularmente agudo a ese sujeto imaginario en un estrechísimo puente colgante entre escritura y vida, o sería más preciso decir en este caso, entre escritura y muerte.³

Retomando, entonces, la cuestión poesía/experiencia, es forzoso recordar a Walter Benjamin cuando alude al fin de la experiencia como condición de la subjetividad moderna. Con ello, el filósofo se refería a que la experiencia interior subjetiva, la *Erlebnis*, implica, en la modernidad, un quiebre de la *Erfahrung*, o sea de la posibilidad de explicar el mundo como lo hacían nuestros mayores, en tanto una continuidad de experiencia acumulada a través de las generaciones, conformadora de un imaginario que conecta lo individual con lo social. Pero mientras Benjamin enfatizaba que tal ruptura se produce en especial debido a vivencias tan traumáticas como lo es la destructividad masiva de la guerra, posible por los adelantos tecnológicos modernos, cuya experiencia desborda el límite de lo

transmisibile, poniéndola así en un fuera de relato –y lo que no puede ser narrado no es experiencia en el sentido de la *Erfahrung*– Giorgio Agamben da un paso reflexivo más en esta dirección, destacando cómo esta imposibilidad invade el ámbito completo de la cotidianidad en nuestra época, caracterizable por una distancia enorme entre el sujeto y sus propias vivencias. Escribe el filósofo italiano:

Sin embargo, hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. [...] El hombre moderno vuelve a su casa a la noche extenuado por un farrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia. Esa incapacidad para traducirse en experiencia es lo que vuelve hoy insoportable –como nunca antes– la existencia cotidiana... (Agamben: 8-9).

Si esto es así, ¿de qué otra cosa hablaría la poesía moderna, entonces, sino de la experiencia de lo intransferible? Si *lo nuevo* constituye lo esencial de la búsqueda utópica de las vanguardias, al situarse más allá del límite de lo hasta entonces proferido, resulta ser incomunicable por naturaleza y la palabra poética extraería su energía de este fondo de lo inexpresable.

2. Genealogías sesentistas

Lo que se periodiza como “los sesenta”, en la Argentina, es culturalmente estimado como un momento de esplendor vanguardista, entendiendo como condición necesaria para este calificativo la confluencia de la renovación

y experimentación estéticas con el impulso transformador en lo político.⁴ Una línea de la crítica argentina, en la que se inscriben los nombres de Delfina Muschiatti y Miguel Dalmaroni, reconoce dos líneas fundamentales en la poesía de esa vanguardia; en mi caso, también he señalado esa polaridad de tendencias, pese a la diversidad de las voces poéticas, por lo que me veo forzada a repetir conceptos ya vertidos en otros trabajos.⁵ La primera de ellas, exhibida de modo privilegiado en la famosa revista *Poesía Buenos Aires*, bajo la tutela de Raúl Gustavo Aguirre, se genera en los años cincuenta, y reconoce como procedencia esa tradición que, inaugurada por los románticos alemanes, culmina en los simbolistas franceses. En efecto, tal tradición interroga ese límite que, surgido en los albores de la cultura occidental, consiste en la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, tan ligada a esos comienzos, que ya Platón hablaba de “una vieja enemistad”.

Si bien las vanguardias –que llamamos “históricas”, pensando en los movimientos de los famosos “ismos” de entreguerras– fueron declaradamente antirrománticas en su práctica, su búsqueda de una transformadora *tecné*, al trabajar con una nueva conciencia de su material, el lenguaje, en tanto campo de experimentación, de alguna manera exaspera el imperativo romántico de libertad frente a la tradición, culminando en lo que Octavio Paz ha formulado con una paradoja: la tradición de la ruptura. Por ello, la ideología estética que genera la continuidad de este aspecto que desciende de las vanguardias históricas, exhibe rasgos dominantes en algunas poéticas de los sesenta, especialmente manifiestas en *Poesía Buenos Aires*, lugar del procesamiento de esas vertientes europeas, que por eso mismo fue criticada por algunos como mera “traducción” de esas poéticas. De allí proviene el carácter casi excluyente del tema del sujeto o yo lírico y sus relaciones con la

palabra, hasta el punto de que ese mismo sujeto tiende a tornarse evanescente y cede el lugar protagónico de la escena poética al lenguaje mismo. Bien podríamos llamar *trascendentalismo poético* a esta actitud que distancia el material de todo contexto extraestético y, por tanto, de toda dimensión referencial que remita al mundo reconocible, y una de cuyas consecuencias más importantes será la inestabilidad del sentido. Si pensamos en poéticas como por ejemplo, el invencionismo, a partir de los manifiestos que su autor, el poeta Edgar Bayley, publica en *Poesía Buenos Aires*, será sencillo advertir el límite al que llega negar que no sólo la poesía, sino cualquier arte *signifique* algo. La causa de esta radical denegación puede explicarse, asimismo, negativamente. En efecto, si el arte significara, –sostiene el invencionismo– participaría del dominio simbólico configurado por los elementos de la cultura, que son, en sí mismo, representaciones, con lo que contribuiría a la alienación general que esta cultura implica. Por tanto, el arte debe ser pura presencia, pura mostración; su efecto provocará, así, la alegría prístina de la inocencia.⁶ Lo anterior obra solamente como un ejemplo, diría, en términos generales, que esta concepción de la poesía, representada en plenitud por los poetas llamados “malditos”, concibe esta práctica como un modo de vida y al poeta como vate, un ser singular, que se constituye en la poesía misma y que atisba un universo diferente al de la cotidianidad. Es así que la poesía se torna oficio sagrado, aunque maldecido con el anatema de la profecía, es un modo de conocimiento, es asimismo un sustituto de la religión, es un estar en otra parte y hay que consumirse y consumarse en el fuego del que nada comprende el hombre de la calle. Rimbaud, Lautréamont, Artaud, son nombres que nos hablan de esa condición. Lo que se suele denominar *autorreferencia* se inscribe como rasgo capital, pero esta índole no proviene de una mera

pretensión estetizante o formalista, sino del imperativo de constituir la subjetividad en el lugar del lenguaje mismo, en su práctica entendida como búsqueda absoluta y como lugar de la *diferencia*: estas condiciones generan el efecto de identificación vida/escritura muy patente –según lo dicho más arriba– en el caso de Pizarnik.

La otra línea se constituye en oposición a tal ideología estética. Para los “antipoetas” sesentistas, la poesía debe estar –está– en el mundo de todos los días. De allí los rasgos que primero fueron observados en su retórica: así, el tratamiento de objetos que no parecen propios de la tradición poética –entendiendo el término en su sentido más amplio– no la rosa, sino el sapo (léase, por caso, “Lamento por el sapo de Stanley Hook”, de Juan Gelman), no la excelsitud de las cumbres de la intuición, sino la vivencia de lo cotidiano como temas de la poesía, y en especial, el tratamiento de un lenguaje que trabaja sobre lo coloquial, que no teme al lugar común, a la “mala palabra”, en síntesis: lo que se denomina el coloquialismo como operador escriturario dominante; además, el poema tiende a abrir sus fronteras genéricas, contaminándose con el relato, con lo autobiográfico, con lo ensayístico (esto último es típico, por ejemplo, en *Argentino hasta la muerte*, de César Fernández Moreno). Se incrustan en la poesía por una parte, referentes que remiten de modo reconocible al universo de la cultura popular y mediática y a la actualidad de los acontecimientos sociales; por otra, también los discursos que son ajenos a lo poético asentado en el prestigio de esa tradición sintetizada más arriba; son estrategias deliberadamente ideológicas, que no surgen de la ingenuidad estética; el discurso coloquial, por tanto, es así un procedimiento que convive con lo épico-celebratorio, el discurso político y el argumentativo. Tales rasgos apuntan a una fuerte connotación política; se oponen a una concepción sublime del arte en tanto que separado de la sociedad,

autónomo, y fraguan su identidad estética en oposición a la primera de las líneas señaladas.

Vinculando estas características con lo dicho sobre la experiencia, sería posible pensar que, más allá de esa intención política, la direccionalidad de esas poéticas, al dirigirse a construir una voz que exprese lo colectivo, debe, necesariamente, “narrativizarse” como condición de posibilidad para compartir un horizonte de experiencia histórica. Así lo entendió César Fernández Moreno, cuando sostiene que la dimensión comunicativa del poema es una especie de compensación para quienes no participaron de la acción política. Escribe Fernández Moreno, cuando, al reordenar su obra para la publicación definitiva, puntualiza en “Jundamento”:

Los que no hemos llegado a transformar nuestra acción poética en acción política, hemos comprendido que nuestra escritura debe ser por lo menos apta para ser leída por el sector más amplio de esa sociedad en que se origina (28).

3. Un redescubrimiento de los últimos años '80: Joaquín Giannuzzi

La obra poética de Joaquín O. Giannuzzi se extiende en un amplio arco cronológico, desde *Nuestros días mortales*, de 1958, hasta *Apuestas en lo oscuro*, de 2000.

Ese desarrollo a lo largo de más de cuarenta años impediría, de por sí, ceñirlo en la periodización propuesta más arriba, pero su producción, en sí misma, también exhibe una singularidad reacia al encasillamiento: constituye algo así como un corte vertical donde, en una tersa superficie, se cruzan características de un lenguaje nítido, que, sin la pretensión del coloquialismo propio de los sesenta,

escande depuradamente el habla de Buenos Aires, que fluye con una naturalidad que no requiere suturar la incrustación deliberada de materiales. No hay musicalidad perceptible en los versos de Giannuzzi; hay el severo ritmo del pensamiento, la escueta descripción, la descarnada emergencia de la percepción. Si bien fue siempre estimado por sus pares, la atención crítica que lo instala como uno de los grandes nombres de la poesía argentina se produce cuando, superado el hiato cultural que la dictadura militar ocasionó entre diferentes promociones de escritores, es revisitado por los poetas nucleados en *Diario de poesía*, la revista de novedoso formato que aparece en 1986, dirigida por Daniel Samoilovich, retomando un “descubrimiento” de los ’70.

A veces, la anécdota puede ser muy ilustrativa. En el trabajo “La tradición de los marginales” firmado por Osvaldo Aguirre, que integra un libro reciente dedicado a la poesía argentina de los últimos treinta años, luego de comparar a Giannuzzi con Gelman, en el sentido de ser dos grandes poetas cuyas obras, silenciadas durante la dictadura militar, circulaban clandestinamente de mano en mano, se cita un artículo de *Diario de poesía*, donde Daniel Freidemberg relata su descubrimiento de Giannuzzi, a principios de los años ’70, al haber encontrado casualmente, en la mesa de saldos de una librería, *Las condiciones de la época*. El deslumbramiento que le provocó su lectura se describe así:

Era posible, al parecer, tratar los temas vulgares y combinarlos con la reflexión intelectual desembozada, llamar las cosas por su nombre y ser dócil al esquema sintáctico sujeto-verbo-predicado. ¿Qué era eso, poesía o prosa? (49).

La interrogación final resulta particularmente significativa para una poesía que, en lugar de trabajar *sobre* la lengua común, a la busca de un plus de sentido, se dedica a someterla a una decantación extrema, como si, semejante a un escultor, quitara a su material lo que le “sobra” para reducirlo a una palabra-objeto, a una “cosa” en sí misma. Esta operación de estricta disciplina, permite comprender por qué, para los poetas de *Diario...*, que intentan un nuevo “realismo”, instaurado en una poesía de las cosas, que las llame por su nombre, Giannuzzi constituya un referente imprescindible. No me propongo ahora observar en detalle esta operación crítica, pues excedería los límites de este trabajo; me limito a señalar que se establece así una genealogía: partiendo de esta paternidad de Giannuzzi como ancestro de su propia manera de entender la escritura poética, se desemboca en un recorte donde inscribir a una nueva promoción de poetas –ellos sí, plenamente objetivistas– para situarlos en un lugar privilegiado de la década que comienza en los años ‘90.

La cuestión se complica debido a la denominación “objetivismo” para calificar a una poesía que, según estiman los críticos de *Diario...* erige el poema como pura percepción del mundo, constituyendo al sujeto imaginario exclusivamente como una mirada que, situada en un fuera del poema, cede su lugar a la descripción de las cosas.⁷ Es importante señalar que el propio Giannuzzi da pie a esta lectura, como puede advertirse en un reportaje que bajo el título “Un poeta standard”, le hace Daniel Freidemberg en el citado *dossier* que le dedica el N° 30 de *Diario...* Ante la consulta sobre si acuerda con que lo llamen “objetivista”, luego de admitir que “yo he estado tratando de conseguir en lo posible una poesía objetiva”, el poeta ofrece varias claves de lectura, citando nombres que son, para él, referentes importantes:

Justamente porque el mundo está lleno de cosas triviales, el elemento trivial no puede estar ausente de la poesía. Está en los grandes poemas de esta época: pensá en Eliot, pensá en Ezra Pound, aunque en ellos, sobre todo en Eliot, se ve además el horror de lo diminuto, el horror de lo cotidiano. William Carlos Williams, por ejemplo, introduce lo trivial (14).

No es casual esta preferencia por la poesía norteamericana moderna, siempre lindante con el prosaísmo, pues en algunos de esos poetas –William Carlos Williams podría ser el ejemplo más adecuado– el lenguaje poético responde dócilmente al flujo del registro coloquial, emergiendo de esa tenue frontera entre la prosa y el ritmo versicular. Pero no es una cuestión meramente formal: las cosas son, de por sí, intocables para el lenguaje, por consiguiente, se trata de que la imaginación poética registre las percepciones y la palabra construya objetos, esos objetos que la mirada ha capturado. En tal sentido, las cosas que aparecen en el poema son asimismo, productos imaginarios, no intentan “imitar” lo que se ofrece a la mirada del sujeto. Jorge Monteleone define con suma precisión este tipo de poesía de, en sus palabras, “tendencia objetivista” que precisamente encarna en el caso de Joaquín Giannuzzi, al decir: “la mirada, en Giannuzzi, obra como una fenomenología de la percepción, que corresponde al dominio de lo visible” (35).

Como puede verse, hasta el momento me he centrado en observar las condiciones del objetivismo giannuzziano, confirmando así la opinión que, desde los críticos de *Diario...* enfatizaba la obsesión del poeta por los objetos, su permanencia, su impasible “estar ahí” como si fuesen lo único perceptible, la certeza de lo material cuya densidad ni requiere ni permite interpretación alguna por parte de la conciencia poética. Tales condiciones se hacen patentes

desde el comienzo de la producción del autor, tan es así, que el primer poema de su libro inicial, *Nuestros días mortales*, es un ejemplo característico, muy citado por la crítica como demostración del objetivismo de Giannuzzi. Hablo, como se sabe, de “Uvas rosadas”:⁸

*Este breve racimo
de uvas rosadas pertenece
a otro reino,
Yace, sobre mi mesa
en la fría integridad de su peso terrestre
mientras yo permanezco silencioso
imposibilitado
de oponer mi vida a su carnal exuberancia.
Casi con horror admiro allí
la dura tensión del agua
hacia la piel mortal
como una realidad insoportable.
He aquí un remoto acontecer:
todo transcurre del otro lado, fuera
del rumor insensato
de la existencia humana. (9)*

¿Es que, acaso, la subjetividad está ausente del reino de las cosas? ¿Cómo se configura este yo lírico, instaurado como pura mirada que percibe, ante ese dominio? No está demás recordar que, luego de la muerte de Giannuzzi, en el homenaje que le dedica *Radar Libros*, el suplemento de *Página 12*, Martín Prieto, miembro del grupo de *Diario...* cuando el descubrimiento del Giannuzzi objetivista, revisa sus ideas de ese momento, para concluir con que desconocieron ...“la otra mitad de su programa: una subjetividad machacante, armada alrededor de un personaje: J.O. Giannuzzi”.⁹

Por mi parte, quisiera prestar atención a lo que, ya en este primer poema, está muy claramente patente: la relación sujeto/mundo, precisamente porque se trata de una relación

disyuntiva. No quiero decir que el mundo aparezca hostil ante la mirada del sujeto poético; quiero decir que la fascinación ante los objetos, su quietud, su lejanía, obedece a un radical extrañamiento. Esta distancia infranqueable establece la nítida separación de ambos dominios, el de la conciencia perceptiva y el de las cosas; tal como se expone al nombrar el “otro reino”, así como en la oposición entre la “carnal exuberancia” y la imposibilidad silenciosa del yo. ¿Por qué la integridad de las uvas es “fría” y la existencia del mundo es un “remoto acontecer” que transcurre “del otro lado”? ¿Por qué la contemplación de una belleza que surge de la integridad de la cosa respecto de sí misma es una “realidad insoportable”? No se trata solamente de que en la plenitud se albergue la caducidad, “la piel mortal” que envuelve con su satinado brillo las uvas, como en la meditación barroca; se trata de que las uvas desconocen ese proceso, mientras el yo –nosotros– tenemos conciencia y por ende, sabemos que somos mortales. No es otra cosa el título del poemario, *Nuestros días mortales*. Diría, entonces, que a lo largo de la entera producción de Giannuzzi, esos dos proyectos son uno: el extrañamiento provocador del horror no es independiente de la percepción de los objetos; por el contrario, es esta última facultad la que promueve una perplejidad que sin desmedro podríamos calificar de filosófica; la causa de su emergencia es la visión de lo cotidiano y lo trivial, no las abstracciones del pensamiento. Recordemos que en la respuesta citada más arriba, ante la pregunta de Freidemberg, Giannuzzi mencionaba la presencia, en la poesía de T. S. Eliot, del horror de lo cotidiano.

Volviendo así, a la cuestión de la experiencia, he recurrido al comienzo de este trabajo a las reflexiones de Agamben. Si ellas me permitieron pensar en que, una vez derruída la experiencia como relato transmisible, queda como lugar para la poesía la experiencia de lo intransferible,

en Giannuzzi la fascinación ante el objeto responde, precisamente, a esta radical experiencia del extrañamiento, de la distancia entre el sujeto y el mundo que se presenta ante el yo poético como vivencia de lo trivial. Es justamente lo cotidiano lo que evidencia la imposibilidad de transmitir la experiencia, la futilidad de la búsqueda del sentido de estar en el mundo, porque ningún tipo de conocimiento puede suturar el hiato entre la percepción y lo real. Aliento metafísico, podría decirse, que no desaparece de la poesía de Giannuzzi y que, a mi parecer, es lo que hace entender la acertada fórmula de Prieto “subjetividad machacante”. Esta densa presencia no procede de ninguna referencia al sujeto reconocible en el sentido anecdótico, sino de la crudeza perceptual en la descripción “objetiva” de las condiciones de la decrepitud, de la caducidad en el cuerpo mismo del yo poético, aunque descrita desde una mirada exterior; este procedimiento, si por un lado evade todo patetismo, por otro logra exhibirse en su carnalidad existencial, como si fuera la narración de un acontecer ajeno. “Cabeza final”, poema cuya primera versión aparece en el poemario *Violín obligado* de 1984, pero que en el libro de 1991 al que da título, reaparece con importantes cambios en una versión elegida para la *Obra completa*, me parece una muestra eficaz para observar el orden de las permanencias entre el primer y el segundo Giannuzzi, a la vez que las condiciones someramente descriptas más arriba.

Todas las ideologías le dieron de palos.

La humillaron la historia del mundo

y la vergüenza de su país,

la calvicie, los dientes perdidos,

una oscuridad excavada bajo los ojos,

el fracaso personal de su lenguaje.

[...]

Por eso, quizá no fue tan descortés

esa manera de negar el mundo al despedirse.

*Sucedió así: reposando sobre la última almohada
volvió hacia la pared
lo poco que quedaba de su rostro (447).*

Si admitimos que el registro de Giannuzzi elige servirse del habla del hombre de la calle, hermanándose con él, así como situarse en un nivel básico de la percepción, puramente fenomenológico, lo cual da lugar al objetivismo, hay siempre, sin embargo, una grieta por la cual se escurre el sujeto de la conciencia, “negándose a desaparecer del todo”, según la acertada expresión de Picardo. Quizá esté allí la suprema experiencia del horror ante lo trivial, porque, en última instancia, nada hay más cotidiano que la muerte.

Notas

¹ Una nota aclaratoria se hace imprescindible. Entre quienes debaten con la autora, merece destacarse, en primer lugar, a un teórico vastamente reconocido en el universo de la cultura anglosajona, René Wellek, quien interpreta como “enunciado real” la expresión alemana de Hamburger; pero ella aclara que se trata de un malentendido provocado por la traducción. Se trataría de “enunciación de realidad”, lo cual no remite al contenido sino a, como se viene sosteniendo, la lógica de la enunciación. En un trabajo también clásico, no sólo por la distancia temporal, sino por su riqueza teórica, Walter D. Mignolo analiza el pensamiento de Hamburger. Mignolo destaca que el “yo” lírico de Hamburger es de índole lógica y no de naturaleza substancial, es decir, no subsumible al sujeto empírico autoral, pero al enfatizar que el lector tiende a confundirlos, hace posible lecturas posteriores que desplazan la teorización de Hamburger. En el mencionado artículo, Mignolo discute la tesis de la autora. Claro que su propósito era otro: se trataba de explorar las diferencias entre las figuraciones tradicionales del yo del poeta plasmadas en sus versos, y las figuraciones vanguardistas, donde la figura humana se transforma hasta perder las condiciones de posibilidad de cualquier sujeto empírico o se diluye hasta ser sólo una voz. Ahora bien, nada tiene que ver la *representación* poemática de una figura y su posible asimilación verosímil con alguien empíricamente real, con el

estatuto de la enunciación de ese discurso, que en tanto tal, no depende de su “contenidos”. Véase, de Walter D. Mignolo, “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. Revista *Iberoamericana* N° 118-119, enero-junio de 1982, 155 y ss. No debe olvidarse que la traducción al español del texto de Hamburger es muy posterior al trabajo de Mignolo, pues data de 1993. De aquí derivan las discusiones que con este autor establece el mismo Mignolo y también Susana Reisz de Rivarola. Para un análisis de esta cuestión, remito al estudio de Laura Scarano, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Editorial Melusina, 2000.

² Por el momento, este trabajo, titulado “César Fernández Moreno: poesía y crítica” está en prensa, pero fue leído como ponencia en el Congreso Internacional “Cuestiones críticas”, realizado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, del 17 al 19 de octubre de 2007.

³ Al respecto, remito al trabajo “El mito Pizarnik y la crítica”. Revista *Actual*, Universidad de los Andes, Mérida, Nos. 47-48, 293-304. Allí planteo la posición de Aira en estos términos: “[...] César Aira, quien en su propósito explícito de deconstruir el mito Pizarnik—esto es, las lecturas que incorporan el constructo que es la imagen de un escritor, muy fuerte en el caso de la poeta— como identificación de la vida con la escritura y desde allí abordan sus textos, reduce la producción pizarnikiana a una suerte de combinatoria que reescribe ciertas fórmulas del surrealismo; de ello infiere su tan fatal como precoz agotamiento” (297). Véase, de César Aira, *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

⁴ No es éste el lugar para discutir sobre cómo periodizar los sesenta, cuestión que ha sido abordada suficientemente en estudios imprescindibles y que ya he discutido en otro lugar. Véase, al respecto, de Elisa Calabrese y Luciano Martínez (2001), *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, especialmente el capítulo “¿Cómo periodizar los sesenta?” (69-86).

⁵ Además del citado trabajo sobre la crítica de Pizarnik, puede verse “Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé”. En: Alfredo Veiravé/Obra poética. Bs.As.: GEL, Colección Nuevo Hacer, 2002. Tomo 3, 55-76. y también “Genealogías sesentistas”. *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. (Ángel Esteban, Graciela Morales y Álvaro Salvador editores). Granada: Universidad de Granada, 2002.

⁶ Para un panorama comprensivo de estas poéticas, puede verse el excelente trabajo de Mariano Calbi, “Prolongaciones de la vanguardia”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10, *La irrupción de la crítica*. (Susana Cella directora de volumen). Buenos Aires: Emecé, 235-

255.

⁷No me parece necesario reiterar aquí la pertinente crítica que, partiendo de una revisión hecha por esos mismos autores, ha sido exhaustivamente señalada por Osvaldo Picardo. Véase, de Picardo, “Una lectura errónea: J.O.Giannuzzi”. *La Pecera*, Año IV, N° 7, otoño 2004, Mar del Plata, 7–10.

⁸Giannuzzi, Joaquín O. *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé. Todas las citas textuales de los poemas de Giannuzzi corresponden a esta edición.

⁹ Me remito al citado artículo de Picardo, donde se sigue el derrotero de las ideas de Prieto sobre nuestro poeta. En efecto, Martín Prieto, en el famoso *dossier* de 1994, estimaba que había dos Giannuzzi, dos poéticas enfrentadas: la del objetivista, anunciado ya desde el comienzo, precisamente en “Uvas rosadas”, y otro, aún “demasiado especulativo, donde los objetos, las situaciones objetivas, son un pretexto”. Coincido con Prieto al advertir esas dos laderas y me parece pertinente su autocrítica pues no hay por qué pretender un objetivismo a ultranza, como si la reflexión fuera un defecto. Véase, para la observación de Prieto sobre su lectura anterior, *Radars Libros*, *Página 12*, febrero de 2004.

Bibliografía

- AA.VV. (2006). *Tres décadas de poesía argentina. 1976–2006*. (Jorge Fondebrider, editor). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Agamben, Giorgio [1978 y 2001]. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007 (Traducción: Silvio Mattoni).
- Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dalmaroni, Miguel, “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”. En *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*. N° 1, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1996, 93-116.
- Diario de poesía* N° 30, “Dossier Giannuzzi”. Buenos Aires, invierno de 1994.
- Fernández Moreno, César (1999). “Jundamento”. *Obra Poética*. Buenos Aires: Perfil. (Prólogo de Jorge Fonderbrider)
- Hamburger, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Monteleone, Jorge (2004). “Mirada e imaginario poético”. En: *La poética de la mirada*. Madrid: Visor.
- Muschietti, Delfina, “Las poéticas de los 60”. *Cuadernos de*

- Literatura* N° 4, 1988, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades Univ. Nacional del Nordeste, 129-141.
- Picardo, Osvaldo (2006). “Prólogo” a *Joaquín O. Giannuzzi. Antología poética*. Madrid: Visor.
-(2004). “Una lectura errónea: J.O.Giannuzzi”.
- En: *La Pecera*. Año IV, N°7, otoño 2004, 7-10.
- Reiz de Rivarola, Susana (1989) [1986]. “Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema?” En: *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, pp. 193-221.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Editorial Melusina.